

德勒兹影像本体论证

王相辉

同济大学人文学院, 上海

收稿日期: 2023年10月19日; 录用日期: 2023年11月10日; 发布日期: 2023年11月21日

摘要

从德勒兹关于哲学本体论的观点出发可以总结出“本体”的五个特质, 尽管德勒兹指出过“一切皆影像”, 但他从未在“本体”和影像之间建立直接的联系, 也从未说过影像是电影的“本体”, 更没有指出过影像就是“本体”, 然而, 不少从业者事实上已经把影像当作了德勒兹的(电影)本体, 不过, 在德勒兹这里, “影像 = (电影的)本体”的命题却是从来没有得到过证明的, 如果我们能够证明影像与“本体”的五个特质相符的话, 那么, 我们可以说“影像 = (电影的)本体”这个命题在德勒兹这里是成立的, 事实证明, 这个命题确实是一个肯定性命题。

关键词

影像, 本体, 电影, 德勒兹

Deleuze Image Ontology Argument

Xianghui Wang

School of Humanities, Tongji University, Shanghai

Received: Oct. 19th, 2023; accepted: Nov. 10th, 2023; published: Nov. 21st, 2023

Abstract

Starting from Deleuze's viewpoint on philosophical ontology, five characteristics of "ontology" can be summarized. Although Deleuze pointed out that "everything is image", he has never established a direct connection between "ontology" and image, nor has he said that image is the ontology of cinema, let alone pointed out that image is the ontology. However, many practitioners have actually regarded image as Deleuze's (cinema) ontology, Here in Deleuze, the proposition of "image = (cinema) ontology" has never been proven. If we can prove that image matches the five characteristics of "ontology", then we can say that the proposition of "image = (cinema) ontology" is true here in Deleuze, and it has been proven that this proposition is indeed an affirmative proposition.

Keywords

Image, Ontology, Cinema, Deleuze

Copyright © 2023 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

德勒兹在他的著述中多次论及有关本体的问题,例如,他指出,“如若哲学具有一种意指的话,那么哲学只能是一种本体论,而且只能是一种意义的本体论[1]”,“哲学必须是本体论,不能是其他东西;不过没有本质的本体论,只有意义的本体论”[1]。也即是说,哲学就是创造概念,“概念的性靠坚实度、内坚实度以及外坚实度得到规定,但是它没有参照系:它是自指的,而且在它被创造出来的同时,设定其本身和客体[2]。”值得注意的是,“物质是一种理智的本体论原则”[1],“作为思想的物……是本体……是‘思想’”[3]。或许,我们可以说“意义本体论就是总体的思维,而这种思维只有在它实为形式之时刻的诸规定性中才能认识自身。但是思维与存在的、经验性的外部差异让位于那与存在同一的差异,让位于思维自身的存在的内部差异[1]。”“内在因指涉了一种纯粹的本体论,这是存有的理论”[4],“本体论主要由以下这些观念构成:自身的原因、在自身之中的原因、通过自身的原因”[4]。“本体在思想看来,兼具立法者和主体的身份[3]。”“直接生产的本体论视角与应当如此、中介或目的号召相冲突”[5],于是,“本体必须被思考为是自由的:即当与之对应的现象享有能动的和自发的职能[3]。”它的核心将是“自因,自我设定、自我组建[1]。”“自由概念,因为属于本体,仍然纯粹是悬拟的和未规定的”[3],由此,“本体论证……集中于绝对无限性,此一无限性由无限的属性所组成并被后者所限定”[4]。此外,“无论何处都不存在本体的二元论”[6],“本体论的平行论立基于作为本质之形式和存在之力量的一切属性之间的平等上面”[7]。“本体的特征则是纯粹过去的诸层面之间的潜能的共存,每一个当前只能现实化或表象这些层面中的一个[8]。”“从其纯粹过去的高处看来,摩涅莫绪涅(记忆)超越并支配着表象的世界:它即根据、自在、本体、理念[8]。”摩涅莫绪涅(本体)“深入到了这一自在之纯粹过去中,使我们深入到了这一处女的重复中”[8],“如果存在着过去之自在,回忆便是它的本体或是投注它的思想[8]。”“本体论的试验是从全部可能性的整体到一个必然存在的个体性的无穷”[9],就符号学来讲,“所指和能指……本体论上却是无根据的和出乎意料的短路而相互融合”[10],就哲学来讲,“意义正依赖于理念中这些非凡的点的区别与分配[1]。”“本体倾向于在各种复杂系统中现身,它在诸外展中心中找到了自身的现象[8]。”或者说,“差异使所与作为杂多被给予。差异不是现象,而是最接近现象的本体[8]。”“哲学与本体论融合,但本体论与存在的单义性融合”[11],“诸属性之实在的-形式的差别(差异)与实体之绝对的本体论上的一体性没有矛盾;那种差别(差异)反而构成这个一体性[7]。”也就是说,“纯粹差异的本体论让我们重建一种纯粹外在的、形式的反思,最终显现为一种本质的本体论[1]。”“实体属性的形式多样性就这样构成了实体的本体统一性。存在于同一个实体之中的所有属性或强度类型构成了一个连续体[6]。”

通过整理德勒兹一系列关于“本体”的论述可以看出,哲学本身就是关于本体论的,或者说以创造概念的方式现身的哲学就是本体,具有本体论意义的“概念的实践”就是总体的思维,思维必须从内部生成,自行立法,它在自我认定的同时创造“客体”,它就是自身的原因,是不经中介的,同时还要让

自行创造的“客体”通过自身，以享有它的立法，而且，它具有无限性，要源源不断地持续分化，尽管它只能成为每时每刻的“那一个”，但它保有生成一切非二元对立的平面的可能性。另外，德勒兹给予“记忆”以特殊的地位，在他看来，“记忆”就是自在的自体，个体以回忆的方式进入过去就是经历重复中的“记忆”，而这种重复恰恰就是“记忆”本体的分化或者差异化过程，个体将在这种经验中生成成为无穷的差异或者说差异的无穷的自身的现象，而这些无穷的现象又是并行不悖的连续体。总体而言，具有“本体”意义上的事物或者类“本体”（类“记忆”）的事物至少要具备以下特质：一是具有哲学性（反思性）；二是具有内在生成性；三是能够自我立法；四是具有外在的开拓性（创造性）并自我确证；五是具有持续分化的潜力、潜能，或者说具有潜在性。

比较奇怪的是，尽管德勒兹围绕“本体”做出过大量论述，但他从未在“本体”和影像之间建立过直接的联系，他也从未指出过影像是电影的自体，更没有说出过“影像就是本体”之类的话语。虽然德勒兹指出了“一切皆影像”，但这并不等于说影像就是“本体”或者犹如“记忆”的类本体。不过，相当的学者在这里又杀了一个回马枪，他们认为德勒兹的影像就是电影的自体，乃至影像就等于自体。例如，周冬莹指出，德勒兹的“电影哲学”就是影像本体论的[12]。孙澄也认为影像是电影形上的本体论，这里的影像是宇宙论的，也是在己的[13]。Martin Schwab 则指出“德勒兹电影理论中的电影自体与世界上的其它事物没有区别，都是影像 - 自体[14]。”除此，我们还可以举出更多的例子，这些学者很大程度上都是默认了影像 = (电影的)自体，但是，这里大多只有作为自体的影像的演绎而较少有从德勒兹的自体论到“影像 = (电影的)自体”之间的分析和推导。当然，我们并不能说在德勒兹这里“影像=(电影的)自体”这个命题是错误的，不过，由于缺失影像在德勒兹这里作为(电影的)自体的前置条件，我们可以怀疑这个命题的欠完备性，这引发了影像在德勒兹这里作为电影的自体或者直接作为自体的固有的不稳定性 and 文文莫莫。在德勒兹这里，如果要让“影像 = (电影的)自体”的命题经得起考验，就必须将这个命题纳入两个前提条件，大前提是这个命题必须是由德勒兹所论述的关于“自体”的话语所触发的；小前提则是这个命题必须由我们前面所总结的“自体”或者类“自体”的五个特质作为充分必要条件。当然，如果“影像 = (电影的)自体”的命题满足这个小前提的话就已经被置入了那个大前提，因此，最重要的工作实际上就是论证影像与小前提的五个特质相符，如果影像能够与小前提的五个特质吻合，那么，在德勒兹这里“影像 = (电影的)自体”是毫无问题的。“自体”或者类“自体”的五个特质在某些方面似乎是自明的，但为了表明“影像 = (电影的)自体”的充分合法性，有必要将其纳入统一的框架里进行全面论述。

2. 论影像的哲学性

影像是哲学性的，最有力的论据就是德勒兹在时间 - 影像的结尾指出“电影(影像)理论不是关于电影的，而是关于哲学的。”当然，德勒兹的这一说法是建立在对于影像的哲学论证上的。从大的方向来看，他在借用柏格森影像理论的基础上融入了皮尔士的符号理论，然后又在现象学以及柏格森思想的夹缝中开辟了出路。如果从微观的角度来看，德勒兹的影像涉及了不止于柏格森的绵延理论、现象学的意识理论、皮尔士的实用主义、康德的崇高理论、莱布尼茨的单子理论、尼采的权力意志理论、斯宾诺莎的平行理论等理论。

德勒兹的影像本就是围绕柏格森的影像和现象学进行论述来起家的。对德勒兹来说，影像自始就进入了绵延，在“一评柏格森”中，德勒兹指出了电影中的运动并不像柏格森所认为的那样是运动的幻觉或者是不连续的运动，电影的放映所呈现的就是真实的运动，电影中的运动就是绵延的表现。柏格森之所以说电影的放映机制带来的是伪运动，是因为他停留在了电影生产与电影放映的技术层面并对电影运动做了静态分析，然而，电影影像一旦运行便立即超越了静态的分析，即刻就成为绵延的了。德勒兹

也论证了不能以现象学的自然知觉的条件来看待影像，现象学所指的“意识是关于物的意识”并不适用于影像，德勒兹以反驳巴赞为起点展开了论证，他指出，巴赞是在真实的层面上看待意大利新现实主义电影的，但新现实主义电影已经生产了“超现实性”[15]，他也不同意景深镜头只是为了靠近现实等等。总之，影像超越了自然认知的现象学阶段。在德勒兹看来，影像兼具物质性和精神性，影像首先是作为质料显现的，这体现于我们可以像对待一般性事物那样对影像进行现实化操作；到了思考-影像部分，影像同构于了与人类的思维机制联动的精神自动装置，这又体现了影像的精神性。

以上是德勒兹关于影像的比较基础性的思考，在不同的环节，德勒兹又不时地引入了各个哲学家的思考。比如，他在运动-影像的第二章就法国和德国的蒙太奇分别引入了康德的数学崇高与力学崇高；在时间-影像第一章分析小津的电影时引入了莱布尼茨的前定和谐论；在时间-影像第六章的“真理的危机”的部分借用了莱布尼茨的不可并在性以及尼采的“权力意志”。尽管德勒兹只在精神自动装置部分提及了斯宾诺莎[15]，并没有直接引用斯宾诺莎的具体思想，但在思考-影像部分，无论是爱森斯坦还是菲利普·加瑞尔都在其创作的电影中完成了影像和思维的即时交互，相当于在影像和思维之间划了等号，这与斯宾诺莎身心平行论类似。

综上，德勒兹的影像就是哲学性的，德勒兹在论证影像的过程中一边引用一些哲学家的理论又一边摧毁一些哲学家的理论，影像就是拆断和缝补各种哲学思想的产物，这与德勒兹的游牧、辖域、解域、再辖域是对应的，影像就是哲学的网络，或者说是网络的哲学。

3. 论影像的内在生成性

内在生成性是无需凭借外力而自我演绎的发生过程，内在性是超越了“理性的因果性”[4]的探索性实验，“内在性哲学都表现为统一的存有、平等的存有、共同的与单义性的存有之理论[4]。”由此，内在生成性就是脱离理性因果律进而自行生成没有层级关系的多态事物并使之维持在同一个平面的力量，内在生成的事物相互之间则是一种关系性存在而非因果性存在。当然，内在性的生成过程可以表现为服从因果律的样式，但德勒兹认为这种因果律不过是内在生成性的次级规律。德勒兹进一步将超因果性的内在性导向了极端的经验主义，内在性平面“既是应被思维之物又是不可被思维的非思维”[2]，内在性平面在此似乎有一种自反性，它由非思维导向外在，以不断实现对于内在性平面的跨越，最后又会回到全新的内在性平面，由此，它既比任何外在更遥远，又比任何内在更深刻。总之，内在生成性就是以不服从理性因果律的方式生成多态事物来自我表现的过程，它在表现自身的过程中不断完成对于自我的跨越并再度回到自我。由此，我们可以清楚地看到内在生成性的两个面向，一是不遵循理性因果律；二是以跨越的方式回归。

现在回到影像，在运动-影像阶段，影像呈现了服从于感知-机动因果性的特征。运动-影像的这个表现似乎与德勒兹评价柏格森的观点是不谋而合的，影像在其初始阶段或许只是为了掩盖其狂放的张力，以防止被成熟的电影体制所淘汰。运动-影像呈现出最强的因果性的影像类型就是动作-影像，不过，我们认为这种因果性是因为情境与反应或者反应与情境的机制刚好与主流的正反打镜头以及日常的规律性相合，这造成了我们误认为动作-影像是服膺于因果律的，这是我们硬加在运动-影像头上的因果律。事实上，真正决定动作-影像的是情境与反应，而这种机制是不用刻意加上因果律才开始互动的，动作-影像只是表现出了因果性的特征，但它本质上并不能被理性因果律所裁定。此外，除了动作-影像，其它的运动-影像也均不是赖于理性因果律运作的，而在时间-影像阶段，理性因果律更几乎无从谈起。总体而言，影像的运作有可能呈现理性因果律，不过，这均是影像运作的效应，它在根本上是背弃理性因果律的。

影像同样是自我跨越或者说是自我僭越的，影像自我跨越的显著特色就是从桎梏于任何一种影像

类型。影像之所以在运动 - 影像部分被分为“至少 14 个符号……至多 23 个符号” [16], 在时间 - 影像部分被分为 8 个符号(分别是视觉符号、听觉符号、记忆符号、梦幻符号、透明符号、时间符号、精神符号、阅读符号) [16], 是因为影像恰恰在这些节点上与电影的显著特征或者说电影较为突出的重点是等同的。因此, 电影影像在德勒兹这里包含 22 至 31 种符号。但这并不说明影像总共就有这么多符号。比如, 皮斯特斯就在后来发现了神经 - 影像。另外, 我们有可能在未来的电影里揭示更多的影像符号, 由此, 电影影像的符号类别仍然是充满未知的可能性的。事实上, 影像自身是无始无终的绵延, 它的每一刻皆在更新性质或者说更新自我, 或者说它无时无刻不在跨越自我。由此, 德勒兹在思考 - 影像部分指出影像越来越向比任何域外都更遥远的外在敞开, 同时对应着思维中比任何内在都更加深刻的非思。向外在敞开的影像本身就是内在的, 而且这种敞开是无极限的, 也就是说, 影像的跨越是无极限的。

另一方面, 影像的持续生成表现为电影中的各种符号, 这种符号之间并不存在等级的属性, 按照德勒兹的意思, 一部电影中有可能同时存在各种影像符号, 对于各种影像分段说明只是为了便于理解, 但各种符号总归处于同一平面。也就是说, 电影中的各种符号就是影像不同的分裂体, 影像一直在为一个融贯平面刻画林林总总的碎片, 容贯的平面中的“‘一’表达的是一切‘多’所具有的同意的意义” [6]。由此看来, 尽管影像在电影中分裂为了不同的影像符号, 但它们都映射的是同一的影像, 最终回归到的还是同一的影像。总之, 影像通过持续的分裂跨越自我又回归自我, 这就是“相同者的永恒轮回”的过程。

综上, 影像完全满足内在生成性的两个条件, 它既不遵循理性的因果规律, 又以跨越自我的方式回归自我, 因此, 影像就是内在生成性的。

4. 论影像自我立法

立法就是按照某种方式为某个领域制定标准, 比如康德的知性用 12 个范畴为现象(感性世界)立法, 实践理性以信仰的方式为物自体(超感性世界)立法; 黑格尔用“美是理念的感性显现”为古典艺术立法等。不管是哪一种立法, 基本上都是按照一定的标准来执行命令的规定, 一般的立法都是从外部加上去的强制力, 因此, 立法一般都具有确定性, 这种确定性一方面通过命名给予事物, 一方面通过压制来剥夺事物。德勒兹的立法观念就是以这种立法的压制性出发的, 而这种出发点源自康德的知性、纯粹理性、实践理性等的规定性, 德勒兹认为康德哥白尼式的革命在某种程度上是让主体通过立法来约束自己, 这种立法在根本上限制了自由。不过, 德勒兹又认为审美判断力摆脱了知性和理性的控制, 也就是说, 判断力在最大程度上实现了自由, 而这种自由只为自身立法, 但这种立法已经不是规定性的。如果我们从德勒兹出自康德的审美判断力的角度考虑的话, 要实现真正的自由只能自我立法, 而且, 如果从前面我们说过的融贯性的平面中的“一”与“多”的关系考虑的话, 这种自我立法不能是约束性的, 任何对于自我的约束都是对于它物的约束, 因此, 自我立法又必须是自我爆破的, 自由的物理意义就是“‘引爆’炸药……” [17]这种爆破就是革命, 因此德勒兹说: “立法意味着创造[18]。”德勒兹的这一意图在沿袭尼采的“权力意志”的思想方面表现的更为彻底, 他指出, “意志使人自由” [18], 自由在本质上就是内在的“权力意志”, 因为“权力意志”要求彻底的解放, 它最终仍要摧毁(自我)立法。如果合并德勒兹关于康德和尼采的立法观点来看的话, 自我立法的意义一方面在于创造, 或者说在于创造概念; 另一方面, 自我立法则是为了导向自由, 因此, 自我立法在创造(概念)的同时还要自行摧毁并重建, 这就是一个建构与解构的双重走向, 而同时满足建构与解构的只能是时间的绵延(影像), 绵延就是纯粹无规定性的、未被钳合的变异(差异), 这种无规定性的变异在某些关键点(奇点)上形成自我立法的概念。

影像本身就是绵延的表现形式, 在运动 - 影像阶段, 影像表现的是全体绵延的切片, 到了时间 - 影像阶段, 影像就是全体绵延。思考就是以影像的形式思考绵延, 这是一个从“混沌的事物状态中提取虚

拟性形以构成概念”[19]的过程。比如德勒兹所举的“流水、飞鸟、生命的低语”的例子，这三种形式的绵延本身是纠缠在一块的，也就是说，在这三种绵延背后还有一个囊括这三种绵延的整体绵延，但是，我们进行一般意义上的思考的时候往往把这三种绵延形式加以区别对待，并以运动-影像从整体绵延的切片中提取概念，这就是影像以运动-影像创造概念的过程，或者说这就是运动-影像在电影中提取概念的过程。事实上，无论是景框、镜头、蒙太奇……大小形式影像，还是气态影像、特写影像……反转图像等等均是运动-影像创造的概念，创造概念就是运动-影像立法的过程。不过，不管运动-影像能够在电影这里生产出来多少种概念，这些概念都是绵延的切片，它最终所能做到的只能是将“流水、飞鸟、生命的低语”中的各个局部加以区分，但它并不能穿透所有的切片以看到所有切片背后的绵延。因此，虽然我们可以通过运动-影像创造的影像概念进行思考，但这种思考始终是有极大的局限性的，它会让思想局限于一种死循环。极而言之，运动-影像本身只有立法的能力，却没有打碎切片或者说自我爆破的能力，因此，运动-影像的立法并不是严格意义上的自我立法，思考在运动-影像这里总会被立法的瓶颈扼住咽喉。这种窘境在意大利新现实主义电影这里被瓦解了，这也正是时间-影像得以显现或者说通过影像重返时间(绵延)的过程，时间-影像的意义就是使运动-影像复返时间(绵延)本身，这种复返恰恰是通过摧毁来完成的，二战带给了意大利大量的废墟，时间-影像则要让运动-影像爆破为灰烬，只有如此才能使影像由运动-影像的立法蜕变为时间-影像的自我立法。自我立法意味着自由，自由在时间这里是指“时间所安排的行动……偏离正常轨道，并经常遭遇……意外情况……有获得自由的倾向[20]。”这也意味着时间(绵延)的脱轨，意味着时间-影像对于运动-影像规则的逃逸，因此，在时间-影像中突出的是“无规则”本身。任何在运动-影像中难以想象的“变态”在时间-影像这里都是“常态”，所有时间-影像里比较突出的“常态”就是不连续、不规则或者无规则运动、错接以及诡异而又刁钻的构图，所有这些“变态”只是为了在运动-影像中制造断裂。我们可以把断裂理解成对于运动-影像的废弃，与此同时，断裂只是对于时间(绵延)自身的反映，所有的这一切最终仍要回到时间(绵延)自身。但这个经历过一番“厮杀”又再度回到自身的时间(绵延)究竟是什么？

德勒兹最终要澄清的是时间(绵延)本身是什么的问题。回到自我立法这里，自我立法意味着创造概念，也意味着爆破和走向自由，值得一提的是，任何创造的概念最终都会束缚自由，假如时间-影像在爆破运动-影像之后再度回到概念的话，那么，这就相当于让时间-影像重返了运动-影像，这显然不是时间-影像的目的。因此，爆破之后的影像必须走向一个超越概念的“某物”，或者说“劫后重生”的影像要朝向一个非概念的概念抑或是非概念迈进，这个“某物”与“道”(或曰“大”、曰“远”、曰“逝”……)有相类似的意味，德勒兹称之为“空白”(或曰“空缺”、曰“空洞”、曰“间隙”、曰“全白”、曰“全黑”、曰“纯粹布景”、曰“纯粹的底”、曰“纯粹的潜在性”、曰“纯粹的可能性”、曰“虚无”……曰“纯粹的感知-影像”……)。时间脱节或者时间-影像爆破运动-影像就意味着空时间形式[8]，“神本身无非是空的时间”[3]，影像“真正的未来……是空白的形式”[21]，是时间(绵延)的“空白”在操作着“跳动颗粒”和“闪光的尘埃”，“新的东西……在不可确定物的空白中产生出来[15]。”由此看来，时间-影像对于运动-影像的爆破挤出了影像的自身的“纯粹存有”，而“纯粹存有”吊诡地“成为一切影像的空缺与空白，一种影像的零度[19]”。至此，影像经历了一个彻底的轮回，它经运动-影像现身，又在时间-影像中重返潜在性的“空白”与“虚无”，“空白”的表现即复活无机生命的非心理精神生命，这也是德勒兹在时间-影像中所发掘的“物理几何描述”或“无机描述”，即“纯粹描述”，或曰“‘描述描述自身’”[13]，影像最终在“描述描述自身”中创造了精神自动装置，这种“描述描述自身”的精神自动装置意味着它只以自身为参照进行描述，因此，它是自由的。

从以上论述可以得知，影像是自我设定的，而且影像也是自我爆破的，影像在精神自动装置的纯粹描述中走向了自由，影像也完全满足了自我立法的条件。

5. 论影像的开拓性

从经典本体论的角度来看,它的“两个内在关联的有机要素是支配和差异”[22],比如实体支配属性,属性是实体的分殊,样态又是属性的分殊等。在这样的条件下,一切都是被实体(本体)所决定了的,因此,所有的创造性(规定性)都在于本体自身;另外,这种本体论是从一个悬设的最高点下潜的,它不是和经验现实紧密贴合在一起的,甚至是和经验无关的。这两个条件共同决定了现实经验几乎不可能存在任何开拓性或者创造性。不过,德勒兹的本体论所建构的是“反本体论的本体——欲望”[23],欲望的反本体论特性体现在它不是一个统领一切的基础性本体,也就是说,欲望不是不动的和静态的,欲望恰恰在于“各种逃逸线、各种流的汇聚和分流之中”[5],欲望本体是各种流和线交错的褶子。更重要的是,欲望从不鄙弃经验,它总是“与客观存在的条件密切相关;拥抱它们,跟随它们,随着它们转变,不会比它们更恒定[24]。”欲望是无底的,而这种无底恰恰是由经验保证的,也就是说,“欲望就是带有确定装置的欲望[5]。”“在从属的一种或两种意义上……一种是欲望机器,另一种是有机的、技术的或社会的机器:在特定的条件下,它们是相同的机器”[24],也就是说,欲望总是和现实结合成为欲望机器,“它们永远不会独立于……宏观社会形态而存在[24]”。从这个意义上来看,欲望本体并不同于传统的规定性的静态本体,它是生成性和开拓性的。这种开拓性就体现在它制造“干扰”的能力,欲望机器总是“重新引入或试图重新引入他们的越轨切割和中断”[24],可以说,“欲望机器……只有当它们不能正常运转时才会运行……艺术常利用欲望机器的这一特性来创造真正的群组想象产物”[24]。与此同时,德勒兹经常将欲望、欲望机器和技术结合起来,他说:“欲望的物质生产就是机器组装,它同时是语言表达的原因[25]。”我们可以通俗地把机器组装理解为技术,尽管欲望是附着于现实的,但又由于欲望是流动的,所以,它又要不断冲破现实,而这种冲破就是欲望富有想象力的创建。

最能体现想象力创建的就是艺术,不过,艺术“只有在技术之中才有想象”[6],技术本身就是欲望机器对于现实的调频,艺术是通过技术来完成的。德勒兹这里所说的艺术主要指的是那些通过非常规和超常规的技术操作使质料扭曲变形或者发生畸变并能体现欲望之流的非正常运作的干扰性“怪胎”。例如,在塞尚这里,世界就是色彩斑斓的混沌[3],他常以短促的笔触反复涂抹以发明色彩变幻无穷的连排褶皱,塞尚的这一技术手法及其画作在当时绝对称得上“怪胎”,这尤其鲜明地体现在塞尚笔下的圣维克多山及其创作的桌布上面。最能体现这一“怪胎”特性的当属培根的画作,他的作品无一不表现着极度的夸张和扭曲变形。如果说在塞尚这里,我们尚能看清事物的轮廓外形,那么,在培根这里,轮廓基本上都是变形的,以面孔为例,它既是模糊的,又是七歪八扭的,脸成为了无器官的色彩,不止如此,培根画作的整个身体都是缺乏有机组织的,身体成为了没有器官的色彩与抽象线,我们在这里看到的是更彻底的“怪胎”。在培根的画作这里,脑袋打破脸部,身体打破有机组织,这种爆破最终反映的是“力”的对抗,或者说他的绘画所表现的就是“张力”。培根利用一种“‘汇集-分开’的作用”[26]作为“张力”表现的技术性解决方法,在他的绘画中,一方面是极度收缩并想从孔洞逃逸的向心力,一方面是因过度膨胀而向外界爆破的离心力,二者处于遮蔽-解蔽的永恒互动之中,这两种力以极度扭曲的形式纠缠在一起化作了“张力”的褶子。褶子即扭曲变形的“张力”不断缠斗的后果,它就是“一个‘两者之间’”[9],褶子的定律则是“曲率”,即永恒变化。“曲率”定律似乎在巴洛克音乐这里得以昭彰,“音乐……关涉到……解域之力”[6],即关涉到永恒变化(“曲率”),它被接入一个“远比绘画种系强大得多的机器系”[6]中,唯有音乐,“作为宇宙的艺术,它勾勒出无限流变的潜在之线”[6],“哲学就是音乐”[5]。由此看来,德勒兹从反本体论的欲望本体出发,经培根的绘画提取出了“张力”,又经巴洛克音乐这里释放了“曲率”,现在再回过头来看德勒兹欲望本体的开拓性就一清二楚了,开拓性的本质就是“曲率”的“张力”或者“张力”的“曲率”。

从时间上来看，德勒兹所讨论的影像问题就位于培根的绘画和巴洛克音乐之间，他抛给我们的问题是影像与欲望能不能同构？当然，因为关于影像最全面、最集中的讨论都集中在了电影这里，因此，我们可以毫不夸张地说介于培根的绘画和巴洛克音乐之间的另一种艺术就是电影，如果电影和培根的绘画以及巴洛克音乐的“张力”和“曲率”具有一致性，那么，我们就可以说影像(电影)是与欲望同构的，它同时也是开拓性的。

首先是关于电影“张力”的问题，这种“张力”就存在于电影知觉的自动装置和精神的自动装置之间。一般意义上，我们将电影视为创作者以及观众的对象，无论是从创作还是从欣赏的角度来讲，电影在某种程度上都被当作了戏剧，它成为了被分析和编排的工具。在这个基础上，电影往往被视作一种再现，我们几乎会不假思索地认为在创作者、电影、观众之间存在再现性的恒定的主客对立的关系，电影成为了知觉的自动装置。不过，德勒兹认为电影可以通过摄影机感知消弭主客关系从而超越戏剧化的电影，这得益于摄影机感知融合分离的主客关系的机能。在德勒兹所举的电影《潘多拉与飞翔的荷兰人》中，摄影机感知时而将客观感知化作主观感知，时而又进行一种反向操作，主客二分的关系由此走向模糊，那种常规的主客二分的再现性感知也不再处于决定性地位，而摄影机感知则处于决定性地位。此时，“摄影机……是精神的眼睛……表达思想中的关系”[27]，而“影像成为了思想”[27]，由此，电影成为了精神自动装置。不过，电影很难成为彻底的精神自动装置或者彻底沦为知觉的自动装置，正像主客融合的摄影机感知常常与主客分离的感知发生纠缠一样，精神自动装置也时刻在与知觉自动装置发生缠斗，德勒兹以贝克特的《电影》为例形象地表达了这种纠缠和缠斗，正是这种斗争成就了电影与身俱来的“张力”。

其次是关于电影的“曲率”问题，也可以说是关于影像的永恒变化的问题，德勒兹在对运动-影像分类之前就进入了这个问题。对于德勒兹来说，影像是在景框的束缚和压力下现身的，这似乎赋予了影像静态的特质，不过，影像是被摄影机感知的影像，摄影机的运动赋予了影像流变性，蒙太奇又赋予了影像更深层次的流变。在运动-影像阶段，尽管时间是被知觉-运动模式所丈量的，但它仍然表现了时间的相对变化中的质性变化，也就是说运动-影像根本上仍体现了“曲率”。在纯视听影像这里，“曲率”则一直存在，即便在近乎照片般的静止影像中也存在绝对的变化，最典型的例子就是小津《晚春》中的花瓶。时间-影像所要做的则是使知觉-运动的空间时间化，比如《公民凯恩》中由深处走向浅表层次的凯恩并不仅仅是一种空间运动，而是绝对的时间变化或者绝对的“曲率”。

在时间-影像这里，时间自身占据了绝对的主动性，这在第三种时间-影像或者说时间的系列里体现的淋漓尽致。与此同时，“生命活动像是一种惯于造假……的权利”[18]，权力意志就是生命的造假力量，就是流变[28]，就是“曲率”，而在时间-影像这里，“时间的力量和造假的力量是严格互补的，并不断相互暗示，以生成影像的新坐标”[29]，也就是说，影像在第三种时间-影像这里通过持续的造假来使现实发生扭曲以生产“曲率”，如果说运动-影像的流变和“曲率”是相对的，那么，时间-影像的“曲率”则是绝对的，时间-影像和“曲率”完成了同步，在此，影像 = 时间 = 生命 = 造假 = 流变 = “曲率”。

综上，影像既是“张力”的，也是“曲率”的，或者说“张力”和“曲率”就是影像的两个面相，毫无疑问，影像完全能够同构于欲望本体，因此，影像也像欲望本体那样是开拓性的。

6. 论影像的潜能性

就像欲望本体那样，德勒兹的反本体论的本体是不稳定的，是生成性的，它在现实中现身却又不依赖于现实，这就像拉康所说的“既在又不在自身所在的地方，”这不是一个单纯地在还是不在的问题。因此，反本体的本体是不完全规定的，它的实显物只是其真身的一半，或者只能成为一种带着遗落之物的

断片。无论何时，潜能的化身只是带着创伤的龌龊之物，或者说，它的实现就是一种创伤。你可以说它既是又不是，而不止于是或者不是。作为不明之物的混沌或者说作为不和谐之物，它既是不断被发明的又是不断发明的，但任何发明相对它自身来说都远远不够，任何生成之物对它来说都是亏损，它永远不能被完全发明出来。

无疑，本体自身在德勒兹这里永远都是一种潜在，它本质上是被“力”所决定的，“力量……是……现实化过程的潜在”[30]，就此来看，潜在的本质就是潜力或者潜能。反本体论的本体的生成性指的是在已经实显的现实的潜在里发掘尚待显现的潜能，对尚未被发现的潜能进行考古，并使它进一步获得自身的坚实性。潜能的本性就在于它怀有持续生成的能力，因此，潜在在获得坚实性的同时还要脱离坚实性，潜能或者潜力的这种持续的能力就像柏格森所确立的绵延那样是无始无终的，事实上，德勒兹认为“绵延就是潜能[17]。”我们很难定义潜能是什么，不过，好在我们能够通过它现实的一半来反思它。以欲望为例，我们可以在现实中认识到欲望的对象并通过反思体会到欲望是永远不能完成的，正像叔本华早就指出的“欲望是永无止息的”，因为“欲望的真实生产过程是没有任何目标和意图的分子现象[24]”。我们有时候甚至不清楚为什么有欲望或者欲望的对象到底是什么，这导致我们在现实中无法用任何一套趋于稳定的代码对欲望进行编码，因为“欲望会扰乱一切编码并引发解域”[24]。欲望在此即为潜能之物或者潜力之物，欲望的现实化就是潜能的表达，它的所为就是创造与自身相应却又总是得以逃脱的既相似又不类似的发散线。潜能自身的表达或者表现是肯定性的，不过，它在肯定的过程中会无可避免地呈现否定的形式，这是由潜能永远不能完全实现的特性所决定的。但是，这种否定并不是遗弃或者抛弃，而是因为潜能之物已经获得的坚实性相对于潜能新的生成来说已经缺少了活力，相对于潜能来说，既有之物总是过时的，或者相对于新的生成来说总是太慢、太迟，它总是赶不上潜能的蛮荒考古。总归来说，不能完全实现的潜能之物会使潜能之物的既有之物跟不上趟。

通过以上论述可以得知，作为潜能之物的本体会不可避免地在潜能物化的过程中为自身的坚实之物带来创伤，相对于永远不可能完成的潜能之物，生成之物在任何时候都是缺失。由是，任何生成的既有之物在面对潜能的无底性时都会显得落伍和陈旧，它会和潜能之物共创龌龊或者不和谐的关系。潜能的新的生产物总是来的太迟，然而，潜能之物却历久弥新。因此，既有之物又会在抱憾中对潜能之物的未来之物有所期待。事实上，不和谐(混沌)、创伤(缺失)、太迟、抱憾以及期待已经成为了潜能之物和生成之物伴生的固有特质，或者说它们就是关于潜能的关键词。我们所要做的就是探究和验证这些有关潜能的关键词能不能和影像进行互动，如果能够互动，那么，影像本身就是潜能或者潜能性的。

德勒兹说道：“艺术……混沌的组合……制造视觉和感觉……把混沌的变化性转变为类混沌……”[2]现在需要阐明的是，电影在德勒兹这里也是艺术。例如，他指出，“电影作为工业艺术……”[29]毫无疑问，电影在大的方向上肯定是德勒兹所指称的艺术。因此，电影也有和艺术一样的混沌或制造混沌的能力。例如，电影会通过镜头运动、蒙太奇将框定的影像导入大的开放的领域以增强其不确定性。德勒兹所引入的皮尔士的第一性也是指的动情 - 影像的潜在可能性，“第一性是可能的范畴……它表达可能的东西，但不去实现它[31]。”而在尖点当刻影像这里，过去、现在和未来交织在一块儿，形成无法辨识的影像，这不就是混沌吗？另外，“法国新浪潮……抹杀了……空间决定……允许不和谐和变化”[31]，这又引发了戈达尔影像中“‘与’‘与……与……与’一种创造性的口吃……对同一性的破坏”[32]，这同样意味着将电影导入影像的混沌。当然，还有更多的例子，我们在此只需知道一点，即混沌与不和谐在影像这里同样是一个关键词。

就创伤而言，它出自生成之物相对于潜能之物的匮乏，潜能之物的永远不能完成性决定了它必然在既定之物中制造创伤，这种创伤同样适用于影像和电影，电影一经生产出来就是“过时的”。另外，任何电影都不能穷尽影像，这不只是一个技术问题，而是一个和生命息息相关的问题，影像同构于生命，

假如我们把握不到死亡，那么，我们永远把握不到终极的影像。我们看到了贝克特《电影》中基顿的象征性死亡以及雷乃在《我爱你，我爱你》中对于弥留状态的疯狂探索，但我们永远不可能把握到同步于死亡的影像。以《心火：写给火山夫妇的安魂曲》《火山挚恋》为例，卡蒂娅和莫里斯之所以能够创作出令人难以置信的灿烂影像，是因为她们有在火山边缘或者说在死亡边缘疯狂试探的勇气，她们触碰死亡，在叩问死亡的过程中，在意外死亡的过程中拍摄了这些影像。但这些被抓拍的影像仍然不是真正的死亡影像，它们只是死亡将摄影机遗弃在死亡的边缘之后留下的影像。总之，电影不可能穷尽影像，电影是影像永恒的创伤。

值得一提的是，电影往往表现无可挽回的事态来遗留创伤，这与电影本身相对于影像的永恒创伤具有异曲同工之处。受到无可挽回的事态刺激的人物会幡然悔悟，像格里菲斯的《残花泪》那样，程桓悔悟了，但露丝却已经死了，一切都太迟了，程桓因为没有把握住露丝的死亡而留下了永远的创伤，他将抱憾终生。我们认为这种太迟恰恰体现了电影与影像的不对称关系，电影相对于影像永远是不完全的。从根本上来说，太迟所体现的并不是人物行动的过于迟缓，而是电影相对于影像来说总是过于陈旧，它永远是落伍的。太迟最终反映的是电影与身俱来的不完美，电影也将因为自身的不完美而付出永远抱憾的代价。维斯康蒂显然是意识到了这种太迟以及这种太迟给电影造就的不完美，德勒兹在《电影 II》的“破碎的晶体”某两自然段中用了十几次“太迟”来描绘他的电影，而维斯康蒂也在疯狂地运用“矫饰”的方式来弥补太迟造就的不完美，因此，“‘美丽’真正成为了维斯康蒂的一个维度；它‘扮演着第四维度的角色’ [29]。”但不管是维斯康蒂还是任何其他导演都挽救不了电影被注定的抱憾特质。

不过，电影的抱憾又注定了它总是指向未来的影像，或者说让我们对未来的影像充满期待，但这种期待的本质根本上仍然是被永远不可能完全实现的影像所决定的。那么，我们该如何对待这种期待呢？德勒兹认为人类所要做的就是在现世保持信仰，让期待本身成为一种信仰，未来，“电影所要拍摄的不是世界，而是对于世界的信仰” [29]，而这大概就是德勒兹面对电影的不完美所回答的我们应如何面对影像的终极解答了。我们所能做的就是始终保持对于影像期待的信念，这既是电影在抱憾中给我们的启示，同时也是追逐永无止境地绵延的影像的唯一途径。

综上，关于潜能的关键词：不和谐(混沌)、创伤(缺失)、太迟、抱憾以及期待能够和影像完全互动，因此，影像本身就是一种潜能或者说是潜能性的。

7. 结语

我们认为德勒兹所说的“一切皆影像”的潜在意思就是“影像 = (电影的)本体”。不过，德勒兹从未说过“影像 = (电影的)本体”，因此，我们也不能想当然地说“影像就是本体”，或者说“影像就是电影的本体”等等。假如我们一定要说“影像就是本体”，或者说“影像就是电影的本体”等等，那么，我们就必须充分地论证“影像 = (电影的)本体”这个命题在德勒兹的理论体系里是成立的。证明这个命题的总路径就是从德勒兹的本体论视域出发，得出“本体”的关键特性，看看“本体”的关键特性能不能同构于影像，如果“本体”的关键特性能够与影像同构，那么，我们就可以肯定地说“影像 = (电影的)本体”是一个肯定性命题，或者说“影像就是(电影的)本体”等等。我们已经从德勒兹的所有著作里面搜集了他主要的关于“本体”的论述，我们又在这些主要论述里面找到了关于“本体”的五条关键特性，如果影像能够满足这五条关键特性，或者能够围绕这五条关键特性形成自身话语的话，那么，我们认为“影像 = (电影的)本体”或者“影像就是本体”是没有异议的。现在，通过论证，我们得出的结论是“影像就是本体”“影像 = (电影的)本体”的命题是肯定命题。不过，“影像 = (电影的)本体”是仅就德勒兹而言的，事实上，更严格地说，“影像 = (电影的)本体”最终指向的只是“影像在德勒兹这里是(电影的)本体”。

参考文献

- [1] [法]吉尔·德勒兹. 《荒岛》及其他文本[M]. 董树宝, 胡新宇, 曹伟嘉, 译. 南京: 南京大学出版社, 2018: 13-167.
- [2] [法]吉尔·德勒兹, 菲力克斯·迦塔利. 什么是哲学?[M]. 张祖建, 译. 长沙: 湖南文艺出版社, 2007: 229-501.
- [3] [法]吉尔·德勒兹. 康德的批判哲学[M]. 夏莹, 牛子牛, 译. 西安: 西北大学出版社, 2018: 46-191.
- [4] [法]吉尔·德勒兹. 斯宾诺莎与表现问题[M]. 龚重林, 译. 北京: 商务印书馆, 2019: 65-179.
- [5] [法]吉尔·德勒兹. 两种疯狂体制[M]. 蓝江, 译. 南京: 南京大学出版社, 2023: 111-290.
- [6] [法]吉尔·德勒兹, 费利克斯·加塔利. 资本主义与精神分裂(卷2)[M]. 姜宇辉, 译. 上海: 上海人民出版社, 2023: 17-322.
- [7] [法]吉尔·德勒兹. 斯宾诺莎的实践哲学[M]. 冯炳昆, 译. 北京: 商务印书馆, 2023: 83-132.
- [8] [法]吉尔·德勒兹. 差异与重复[M]. 安靖, 张子岳, 译. 上海: 华东师范大学出版社, 2019: 151-430.
- [9] [法]吉尔·德勒兹. 褶子[M]. 杨洁, 译. 上海: 上海人民出版社, 2021: 17-76.
- [10] [法]吉尔·德勒兹. 普鲁斯特与符号[M]. 姜宇辉, 译. 上海: 上海译文出版社, 2008: 155.
- [11] [法]德勒兹. 哲学的客体[M]. 陈永国, 译. 北京: 北京大学出版社, 2009: 353.
- [12] 周冬莹. 影像与时间[M]. 北京: 中国电影出版社, 2012: 15.
- [13] 孙澄. 时间的景深[D]: [博士学位论文]. 上海: 上海大学, 2014: 25-158.
- [14] Flaxman, G. (2000) *The Brain Is the Screen*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 109.
- [15] [法]吉尔·德勒兹. 时间-影像[M]. 谢强, 蔡若明, 马月, 译. 长沙: 湖南美术出版社, 2004: 2-418.
- [16] Bogue, R. (2003) *Deleuze on Cinema*. Routledge, London, 5-104. <https://doi.org/10.4324/9780203826065>
- [17] [法]吉尔·德勒兹. 柏格森主义[M]. 安靖, 译. 上海: 上海人民出版社, 2023: 145-166.
- [18] [法]吉尔·德勒兹. 尼采与哲学[M]. 周颖, 刘玉宇, 译. 上海: 上海文艺出版社, 2023: 157-192.
- [19] 杨凯麟. 书写与影像[M]. 台北: 联经出版公司, 2015: 258-379.
- [20] [法]吉尔·德勒兹. 批评与临床[M]. 刘云虹, 曹丹红, 译. 南京: 南京大学出版社, 2022: 54.
- [21] 李科林. 德勒兹的哲学剧场[M]. 北京: 商务印书馆, 2022: 133.
- [22] 汪民安. 情动、物质与当代性[M]. 济南: 山东人民出版社, 2022: 78.
- [23] 张法. 德勒兹与思想重构[J]. 天津社会科学, 2001(5): 106.
- [24] Deleuze, G. and Guattari, F. (2009) *Anti-Oedipus*. Robert Hurley Trans., Penguin Classics, London, 27-342.
- [25] 汪民安. 生产(第五辑)[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2008: 51.
- [26] [法]吉尔·德勒兹. 弗兰西斯·培根[M]. 董强, 译. 北京: 北京日报出版社, 2022: 137.
- [27] [法]吉尔·德勒兹. 在哲学与艺术之间[M]. 刘汉全, 译. 上海: 上海人民出版社, 2020: 71-74.
- [28] [法]吉尔·德勒兹. 电影 II[M]. 黄建宏, 译. 台北: 远流出版公司, 2003: 564.
- [29] Deleuze, G. (2001) *Cinema 2*. Hugh Tomlinson, Robert Galeta Trans., University of Minnesota Press, Minneapolis, 97-172
- [30] [法]吉尔·德勒兹, 克莱尔·帕尔奈. 对话[M]. 董树宝, 译. 郑州: 河南大学出版社, 2019: 219.
- [31] Deleuze, G. (2001) *Cinema 1*. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam Trans. University of Minnesota Press, Minneapolis, 98-121.
- [32] 孙松荣. 电影考古学与世纪记忆[M]. 北京: 中国国际广播出版社, 2023: 43.